

# Antología de la literatura latina (ss. III a. C.-II d. C.)

Selección e introducción  
de J. C. Fernández Corte  
y A. Moreno Hernández



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 1996  
Tercera edición: 2014  
Quinta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la selección e introducción: J. C. Fernández Corte y A. Moreno Hernández  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1996, 2023  
Calle Valentín Beato, 21  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-8848-0  
Depósito legal: M. 10.257-2014  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

9	Prólogo
15	Introducción
83	Catálogo de textos
112	Traductores
	Textos
117	I. Época Arcaica
177	II. Época Clásica
177	A) Fin de la República y Guerra Civil
279	B) Época Augústea
435	III. Época Postclásica
435	A) Dinastía Julio-Claudia: de Tiberio a Nerón (14-68 d. C.)
561	B) Época Flavia (71-96 d. C.)
615	C) Los primeros Antoninos: Trajano y Adriano (98-138 d. C.)
673	D) Época de los Antoninos (138-192 d. C.)
711	Índice de autores antiguos
713	Índice de traductores
715	Relación de versiones utilizadas
719	Cuadro cronológico
725	Obras de referencia



# Prólogo

Pensemos en la imagen del foro romano. Fragmentos de edificios diversos, de épocas distintas, en estados de conservación diferentes, algunos casi enteros, otros sólo en los cimientos; el público participa de lo que se ofrece a la vista con ayuda de diversos instrumentos interpretativos: guías con fotografías, gráficos, explicaciones varias que le permiten reconstruir en su mente lo que el foro fue volver a experimentar cada uno de acuerdo con su cultura, dedicación, formación en el mundo antiguo, instrucción. Algunas operaciones se presentan más difíciles e ilusorias que otras: podemos incluso hacernos una idea aceptable del foro de la época de Constantino, esto es, damos un corte diacrónico en una época significativa del Bajo Imperio. La propia vida histórica romana fue seleccionando las construcciones que a su juicio merecían ser preservadas por razones, más que estéticas, utilitarias, políticas o religiosas. Y hay también vestigios de construcciones desechadas, residuos de foros de otras épocas y otros emperadores —¿cómo era el foro de Nerón, cómo era con la *domus aurea* como edificio señero y sin la proximidad del anfiteatro Flavio, el mercado de Tra-

jano o la basílica de Majencio?— cuya concepción original apenas se deja atisbar.

Algo similar ocurre con la literatura latina y la forma de acercarnos a su lectura. Se trata de una producción conformada a lo largo de un rico y complejo proceso creativo del cual se ha perdido un porcentaje muy elevado de las obras originales. Contamos con lo que ha llegado hasta nosotros, luego lo reducimos a fragmentos, como nos llevamos del foro fotografías, recuerdos, toda clase de documentos, pero a otra escala, no a la misma de la realidad. Finalmente hablamos de todo, lo conservado —ya de por sí una parte ínfima, pero no siempre una ruina, como el Panteón— y lo que hemos elegido —eso sí ruina de una totalidad—, e imitamos, con nuestra manera fragmentaria de hablar, tanto el modo de selección que hemos llevado, como la forma en que el tiempo nos ha transmitido el legado antiguo.

La antología de una literatura participa más de la esencia de lo literario que la relación completa de las obras de esa literatura. Una antología es una lectura, y las lecturas son selectivas, tanto por lo que eligen como, sobre todo, por lo que omiten. En una obra literaria hay siempre partes más acentuadas, más memorables, aunque no necesariamente las mismas, según épocas, modas o personas; y el resultado de nuestra lectura suele recogerlas o elaborarlas más, porque poseen cualidades que las hacen más adhesivas a la memoria. Las literaturas son siempre incompletas porque nunca se encuentran criterios inequívocos para decidir cuándo una obra es o no es literatura: al menos se deja amplio margen de variación. Y la literatura latina nos ha llegado incompleta porque múltiples circunstancias han intervenido en su transmisión: de una parte accidentes externos, como catástrofes, guerras, quemas de bibliotecas; de otra, factores internos, como la escuela o la recepción del paganismo por el cristianismo. Unos y otros han colaborado

para decidir lo que se debía seleccionar. Cuando a este doble proceso de fragmentación de un cuerpo que imaginamos (pero que en realidad nunca es) homogéneo, le añadimos la arbitraria fragmentación de una antología, más que someternos a una necesidad ineluctable, estamos realizando en nosotros una de las maneras de ser más propias de lo literario, su discontinuidad y fragmentación.

Así pues, la *Antología* que presentamos no puede ser ajena a estas circunstancias, ni menos aún a las preferencias y criterios de sus autores. Nuestro propósito ha sido intentar reflejar, en la medida de lo posible, la tensión, riqueza y diversidad de las manifestaciones literarias latinas, procurando evitar, al mismo tiempo, visiones excesivamente unívocas, monolíticas o simplistas de las obras y sus autores, aunque sin duda muchos aspectos y textos han quedado inevitablemente fuera. En la selección de textos se ha dado entrada a pasajes que puedan resultar, en cierto modo, representativos, a juicio de los antólogos, como reflejo del estilo de cada escritor y de sus formas de entender y practicar la creación literaria; no sólo por su condición de testimonios «clásicos» –noción de contenido relativo y variable en función del canon y los gustos de cada época–, avalados por su presencia e influjo reiterados en la tradición literaria y escolar posterior, sino también por otros factores relevantes como éstos: su originalidad o aportaciones propias –conceptos igualmente sujetos a cambios históricos–, por el contenido o por su tratamiento; la formulación de reflexiones significativas sobre su propia creación o sobre otros escritores y obras literarias, autorreflexión e intertextualidad; y las relaciones con los receptores a los que iba destinada la obra, el entorno y la sociedad en la que surge y que llegan a convertirse en temas y motivos literarios, como puede ser la propia ciudad de Roma.

Los textos seleccionados abarcan desde los orígenes de la literatura latina hasta finales del siglo II d. C., comprendien-

do lo que convencionalmente se entiende como Épocas «Arcaica», «Clásica» y «Postclásica», hasta el momento de la aparición de las primeras manifestaciones cristianas en latín. Con vistas a facilitar la manejabilidad del volumen, el material se ha articulado sobre la base de una distribución cronológica y, dentro de ésta, se han agrupado los testimonios en verso y en prosa, lo que ha permitido mantener los textos bajo el epígrafe de su autor salvo en el caso de Séneca el Filósofo, que cuenta con una entrada para su producción en verso y otra para la prosa. Las versiones castellanas empleadas intentan asimismo dejar constancia del rico y diverso acervo de traducciones de los textos latinos en el mundo hispano, sin que ello suponga menoscabo alguno para otras muchas tan o más valiosas. A todos estos traductores debemos agradecer su enorme contribución al entendimiento y difusión de la literatura clásica\*.

No hace falta insistir en que estos pasajes no constituyen un fin en sí mismos, ni pretenden suplantar la lectura de las obras completas; se ofrecen, por el contrario, como meras sugerencias para abrir caminos al lector. Igualmente la In-

\* Las nuevas traducciones realizadas por los compiladores para esta *Antología* se basan en las siguientes ediciones:

Lucilio: pasajes 25-28 (F. Charpin, París, 1979). Catón: 29 (M. Chassignet, París, 1986); 30, 31 (A. Mazzarino, Leipzig, 1982). Varrón: 61 (Ch. Guiraud, París, 1985); 62 (J. P. Cebé, Roma, 1977). Cicerón: 64 (D. R. Shackleton Bailey, Cambridge, 1990); 66 (A. C. Clark, Oxford, 1911); 67 (O. Gigon, Darmstadt, 1984); 68 (A. C. Clark, Oxford, 1918); 69 (E. Bornecque, París, 1961); 71 (A. C. Clark, Oxford). Manilio: 196-199 (G. P. Goold, Leipzig, 1985). Séneca el Rétor: 223-225 (M. Winterbottom, Cambridge Mass., 1974). Veleyo Patérculo: 226-231 (J. Hellegouarc'h, París, 1982). Silio Itálico: 260, 261 (J. Volpillac, M. Martín y otros, París, 1979-1992). Valerio Flaco: 262, 263 (J. H. Mozley, Cambridge Mass., 1968). Estacio: 264-269 (A. Traglia - G. Aricó, Turín, 1980). Quintiliano: 287-293 (M. Winterbottom, Oxford, 1970). Gelio: 326-329 (P. K. Marshall, Oxford, 1968). Floro: 330 (P. Jal, París, 1967).

roducción que sigue no aspira a reemplazar a una historia de la literatura, sino más bien se limita a insinuar posibilidades de lectura e interpretación sobre algunas cuestiones. Una tímida incitación, en fin, para descubrir la vida, la tensión que late en este entramado de formas, ideas y sentimientos en que surge la creación literaria antigua, dándonos de nuevo la oportunidad de encontrar otras maneras de mirar el mundo, el suyo y el nuestro, a través de sus palabras\*.

J. C. F. C. y A. M. H.

\* En esta reedición se han respetado los pasajes seleccionados en la edición de 1996.



# Introducción\*

## 1. La producción de la literatura latina

### 1.1. El marco sociopolítico

Las relaciones entre la vida intelectual y el ambiente sociopolítico de Roma configuran el trasfondo del que emergen buena parte de las creaciones literarias latinas. En torno al siglo III a. C., cuando se documentan los primeros testimonios de carácter literario, se empieza a vislumbrar en los grupos políticamente más destacados y de cierta formación cultural, como el antiguo patriciado y la clase senatorial, los primeros indicios de un debate de hondo calado entre el apego a la cultura tradicional romana –postura todavía netamente dominante– y la apertura hacia el mundo griego, una apertura que con el tiempo se verá favorecida por vía popular a través de la penetración de doctrinas filosóficas de ascendencia helenística más o menos banalizadas y el

\* Las cifras entre corchetes recogidas en esta Introducción remiten al número del pasaje correspondiente de esta *Antología*.

éxito de algunas adaptaciones de obras griegas, como las comedias de Plauto.

La progresiva asimilación de elementos helénicos trae consigo un cambio en el papel y en la valoración de los intelectuales. Desde el último siglo de la República hasta el Imperio, hasta el momento en que los emperadores influyeron decisivamente en las letras latinas, los miembros de la clase senatorial romana rivalizan por repartirse entre sí los intelectuales y filósofos griegos, los anticuarios y eruditos romanos, y también los maestros de retórica y los profesores de literatura, los expertos en organización de bibliotecas, y, por último, los escritores, consecuentes portavoces en sus obras de la diversidad de intereses de las elites republicanas que los mantienen. De esta forma los cambios de hegemonía en la elite dirigente, sus aspiraciones políticas, así como la visión de sí misma, en relación con el Estado y en relación con el pueblo, determinan a un tiempo la aparición de la literatura y los temas literarios fundamentales. Los valores patricios y de la *nobilitas* hallan su reflejo en una serie de formas literarias: *laudationes* fúnebres, anales, épica, tragedia de asunto romano o *praetexta*, producidas por escritores que mantienen relaciones de clientela con sus patronos de la nobleza y producen obras de encargo sobre sus hazañas o las de sus ilustres antepasados.

Los conflictos entre grupos sociales y políticos, entre estamentos primero, entre *optimates* y *populares* luego, están presentes en la literatura histórica desde que aparece plenamente formada, influyen en la épica y en la orientación de los escritores, hacen que la política y lo público estén en el discurso político y privado, en la lírica y en cualquier forma literaria republicana. Hay una continua revisión de la historia de Roma, interna y externa, de las aportaciones de personajes y familias, así como de valores romanos relacionados con esta historia. Se descubre y fija por escrito la misión

civilizadora de Roma y también la decadencia moral que experimenta la ciudad tras la destrucción de Cartago, denunciándose la hipocresía y corrupción de costumbres frente a la simplicidad primitiva que era regla en los albores de la propia historia. Las elites dirigentes romanas, a través del material y las ideas que les llegan de Grecia, elaboran sus propios mitos para perpetuar su influencia y su poder e impregnan de sus intereses políticos casi todas las formas literarias que se producen antes del último siglo de la República.

Pero también hay escritores que se saben distanciar de estas circunstancias. La sinceridad con que se encaran los temas políticos depende en una buena medida de la posición social del escritor y de su independencia económica. Lucilio y Catulo, su libertad de palabra y los géneros que cultivan, nos dicen muchas cosas en este sentido. La igualdad de fuerzas republicana permite a los escritores ser veraces en su manera de encarar el tema de Roma o en su negativa a hacerlo prefiriendo asuntos más frívolos. También tienen capacidad para denunciar la mentira de los valores establecidos, o la violación de las verdades oficiales mostrando la otra cara de las mismas. Esta *libertas* personal, derivada de la política, del régimen que se llamaba *libertas*, se echará más de menos cuando se haya perdido. Con el paso de la República al Imperio, muchos escritores se convierten en una especie de clientes del Estado y del Emperador, ejerciéndose un considerable control sobre la producción intelectual acerca de temas que antes se manejaban mucho más libremente: la historia de Roma, sobre todo la contemporánea, se vuelve peligrosa; así, tampoco es conveniente ser original en cuestiones como la decadencia o renacimiento en tiempos recientes, la valoración del gran cambio político, o el elogio de figuras del pasado y los valores que representan.

## 1.2. El marco cultural y literario

La literatura latina procede, en buena medida, de la griega. Vista con ojos románticos, esta afirmación supone un menoscabo de su originalidad, puesto que géneros, temas, situaciones, personajes, lenguaje y estilo, por no hablar de teorizaciones como las de la retórica o poética, todo parece proceder de la cultura griega. Desde esta perspectiva, durante parte del siglo XIX se tuvo a la literatura latina por poco original y se utilizó como medio para reconstruir perdidas obras griegas a las que se atribuía el valor de lo genuino y lo auténtico. Ahora bien, más tarde se descubrió que la originalidad y la creatividad en literatura son cuestiones sometidas a la historia y al cambio, por lo que no siempre se concibieron de la misma manera: puestos a ser verdaderamente historicistas, se decidió atender a la manera en que los propios antiguos concebían la producción de la literatura.

Se observa en un campo tan representativo como la retórica que el orador (y esto vale también para el escritor) adquiere las cualidades que lo constituyen a partir de cuatro principios: *ingenium*, *ars*, *imitatio* y *exercitatio*. El *ingenium* implica el cultivo de las cualidades innatas; las *artes* o tratados de retórica son exposiciones sistemáticas de principios que, ordenadamente, describen en qué consiste esta actividad y cómo puede practicarse; la imitación (*imitatio*) se ejercía sobre ejemplares sobresalientes [289, 290], productos destacados de los predecesores griegos y latinos, un proceso que también incluía su traducción del griego al latín, y, por último, la *exercitatio* consistía en ejercicios de todas clases, entrenamientos escolares, que eran distintos de los discursos verdaderos, pero servían para desarrollar y pulir variadas facetas del futuro orador; en ocasiones era la descripción de un personaje, en otras una argumentación con ejemplos históricos, en otra una discusión de temas técnicos, etc.

Vistas así las cosas, la formación de un orador o de un escritor comenzaba en la escuela [287], mediante una familiarización con técnicas que, en la práctica, implicaban un auténtico bilingüismo (greco-latino) y un continuo trabajo con textos: lo mismo se traducían, que se parafraseaban, reducían, ampliaban, aplicaban a otra cosa o se cambiaban de forma: de prosa a verso, de un estilo elevado a uno bajo, del estilo directo al indirecto, de lo general a lo particular, de la descripción de un personaje en términos satíricos a un discurso contrapuesto en términos encomiásticos, etc. Por medio de este continuo trabajo con textos la producción literaria se reducía en una buena medida a una cuestión técnica que, si bien tenía en cuenta las cualidades innatas del individuo (véanse los consejos de Cicerón [63, 64, 66], Séneca [249-251] y Quintiliano [290] en este sentido), estimulando algunas y puliendo otras, no hacía, desde luego, anidar el origen de la creación literaria en el propio escrito ni en sus vivencias —ahí está la historia de la formación de la individualidad y de la subjetividad y de lo que ha tenido que ocurrir para que alguien piense que lo propio es algo valioso de comunicar.

Desde esta perspectiva, incluso la venerable tríada de actividades, *interpretatio*, *imitatio* y *aemulatio*, con la que se intentaba contraponer y distinguir la creatividad literaria latina de la griega, debe sufrir una profunda reinterpretación. La *interpretatio*, para empezar, no equivale a la traducción tal como se practica escolarmente, que pretende verter de la manera más fiel posible un original, dejando a un lado incluso sus cualidades literarias (así traducimos verso por prosa, explicamos las figuras, deformamos el estilo, con tal de ser «literales»), sino que se entendía de una manera más próxima a como hacían los autores del Renacimiento, que se sentían continuadores literarios de aquel material común y pensaban que debían contribuir, todavía,

a embellecerlo más en su propia lengua. Fray Luis de León continúa a Horacio, siguiendo el sentido de sus imágenes, añadiendo otras nuevas, vertiendo de cerca cuando puede, expandiéndose en otras ocasiones. Y así hicieron Andronico, Nevio, Ennio, Plauto y todos los demás con los ejemplares griegos: su misión no era ser fieles al original, acercarse lo más posible, sino conseguir bellezas semejantes a las suyas para que las degustase su propio público en otra lengua.

Cuando el sentido no era claro, se cambiaba, glosaba, interpretaba, siguiendo los condicionamientos de la lengua y de la cultura latinas, y permitiéndose los lujos que en cada caso eran posibles. Si no podemos ser tan sutiles como los griegos, seamos más vigorosos, recomendaba Quintiliano. La confrontación detallada de textos literarios griegos y latinos permite desgajar una serie de principios más o menos comunes a las «versiones» latinas: vigor, efectismo, tendencia al patetismo, cierta despreocupación por la coherencia de la acción en beneficio de la impresión enérgica, etc. Esto, según la estética en cierto modo barroca de la literatura arcaica. Pero las capacidades expresivas de la lengua latina aumentan con el ejercicio y el contacto incesante con textos griegos, y las aspiraciones poéticas de Catulo o Virgilio son muy diferentes de las que se permite Ennio: entre otras cosas porque Catulo y Virgilio pueden volverse a los originales griegos teniendo delante las versiones del propio Ennio o los tragediógrafos Accio y Pacuvio. La retórica fomentaba en particular la producción de discursos ante los tribunales y ante las asambleas políticas o el senado, pero también, en virtud de la generalización de sus preceptos, propiciaba cualquier otra actividad oral o escrita. Para ello, desarrollaba en los que se servían de ella una notable capacidad para juzgar y analizar producciones orales o escritas de todo género, por lo que distinguía en la obra, literaria o discursiva, distintos niveles de análisis, de manera no dese-

mejante a como luego han procedido otros teóricos de la literatura: se distingue así *res* (temas), *ordo* o *dispositio* (orden), *verba* (palabras), y, dentro de este nivel, figuras de dicción y tropos, y también figuras de pensamiento (que mejor llamaríamos de contenido, porque parten del contenido y no de las palabras). Ni que decir tiene que los escritores ya formados incorporaron a sus creaciones esta capacidad de análisis y discernimiento, y que podemos observar a Horacio comentando que él, de los yambos de Arquíloco, imita los *numeri* (ritmos) y el espíritu (*animus*), pero no los temas (*res*) o las palabras (*verba*). La imitación era comprendida en teoría por las mentes más preclaras y ejercida en la práctica por muchos otros como un proceso complejo que se refería a la obra literaria en su totalidad, que admitía muchas maneras de servirse de un modelo, que mezclaba siempre griegos y latinos, y que no rehuía la incorporación de nuevo material, nuevos temas o palabras.

En relación directa con el tratamiento romano de la imitación se encuentra el desarrollo de los géneros literarios, modalidades de escritura sometidas a un grado variable de formalización cuyos modelos habían sido gestados, en su mayoría, en la literatura griega y que se encontraban vigentes como una tradición viva en el mundo helenístico grecorromano, una tradición que impone sus normas pero al mismo tiempo proporciona múltiples materiales sobre los que la cultura romana ejerce su propia selección y tratamiento potenciando algunas modalidades y rebajando la presencia de otras, como ocurre con el auge de la comedia frente a la tragedia en la Época Arcaica. Ahora bien, los géneros no son patrones formales estáticos sino conceptos dinámicos que evolucionan a lo largo del proceso histórico implicado en la creación literaria y que la propia práctica de la imitación romana y el talento de los escritores somete a una constante revisión, conduciendo en unos casos a la cul-

minación de un género, como puede ser el poema didáctico de Lucrecio y, en otros, a una relajación o a una transformación de sus pautas estrictas hasta disolver, casi completamente, cualquier condicionamiento formal, como ocurre con las *Cartas a Lucilio* de Séneca [249-251], en las cuales la libertad que alcanza la prosa latina en la expresión de las ideas e inquietudes permite atisbar un claro antecedente del ensayo moderno. No en balde, en la producción literaria latina emergen con fuerza las modalidades de escritura que dejan mayor margen para la expresión directa de preocupaciones, sentimientos e inquietudes de un «yo», bien literario o biográfico, vislumbrándose, aunque todavía en la distancia de la historia, lo que en la modernidad ha dado en llamarse «subjetividad», como la poesía lírica de Horacio y Catulo, la elegía o la sátira, más propiamente romana.

## 2. La Época Arcaica

### 2.1. La poesía épica, lírica y dramática

Los inicios y la evolución de la literatura latina durante la República están marcados por la tensión entre la cultura originaria itálica y la cultura griega, una tensión que se resuelve en el crisol del mundo helenístico con la progresiva apropiación de las formas literarias griegas, que son adaptadas e integradas en el horizonte intelectual romano.

La literatura latina conocida comienza su andadura en el siglo III a. C., en torno al 240 a. C., a través de una mirada a la épica griega y a otros géneros versificatorios líricos y dramáticos. Claro es que existió una tradición autóctona anterior, cuya finalidad no era propiamente estética, sino sobre todo mágica o religiosa, una tradición que nos es conocida de manera muy parcial. Pero la producción documentada

de los primeros poetas, conservada muy fragmentariamente, se abre con el esfuerzo de Livio Andronico por ir dando forma a una lengua literaria latina a través de su traducción de la *Odisea* homérica [1], con un estilo considerado extremadamente recargado, tosco y desequilibrado a los ojos de los autores clásicos. A Livio se debe el primer intento por romanizar la epopeya griega adoptando una forma métrica autóctona, el antiguo verso saturnio, que será igualmente empleado por Nevio [3], sustituyendo los nombres de los dioses griegos por otros itálicos, y dejando aflorar así elementos preliterarios de la civilización autóctona.

La epopeya tuvo probablemente antecedentes preliterarios en poemas cantados con acompañamiento musical que ensalzaban algún acto heroico, los *carmina conuiuialia*, según relata Cicerón, o las denominadas *neniae*, piezas funerarias también cantadas. Sin embargo, el desarrollo del género a partir de los modelos griegos ofrecía un medio inmejorable para encontrar cauces literarios que sirvieran para fomentar el arraigamiento y legitimación de la identidad colectiva. De esta forma Nevio introduce en la épica la historia y las leyendas romanas desde su fundación, como acredita su poema *La Guerra Púnica* [3], sentando las bases de un género que será cultivado a continuación en los *Anales* de Ennio, poeta muy admirado por los autores clásicos y que representa un nuevo paso en la poesía latina al adaptar el hexámetro dactílico de la épica griega [6]. La *Encida* virgiliana [104-120] refleja la culminación del género en el siglo I a. C., a través del refinamiento del lenguaje, del léxico, del estilo y de la técnica narrativa, gracias a la asunción de una larga experiencia literaria, con influencias tan decisivas como, por ejemplo, Catulo o los poetas neotéricos.

Pero estos autores no se limitaron al cultivo de la épica, sino que se adentraron también en la lírica coral, que ya cultivó Livio Andronico, y en la creación de obras teatrales,

tanto tragedias como comedias, que sin duda tuvieron antecedentes previos a la introducción de los modelos griegos en diversas piezas con un cierto carácter dramático: la fábula *Atellana*, de ambientación y personajes itálicos; la *satura*, posiblemente semidramatizada, y los denominados *versus Fescennini*, de carácter festivo, cuyo contenido y acción dramática se conocen muy vagamente a través de autores posteriores.

Las tragedias están basadas en unos casos en originales griegos –sobre todo de Eurípides– y en otros se han adaptado a contenidos romanos (*fabulae praetextae*, cultivadas también por Ennio, Pacuvio y Accio), mientras que las comedias están apoyadas fundamentalmente en los modelos de la Comedia Nueva griega, aunque en muchos casos situadas en un ambiente romano (*fabulae togatae*). En la adaptación de tragedias el propio Cicerón consideró a Marco Pacuvio, sobrino de Ennio, como uno de los más grandes trágicos latinos. Aunque los autores satíricos Lucilio y Persio parodiaron la expresividad de su estilo, Pacuvio mostró gran destreza en la descripción de personajes y a la hora de captar la tensión de las situaciones dramáticas [7-8]. Con Lucio Accio (siglo II-I a. C.), admirado entre los autores clásicos por el dinamismo y el vigor de su estilo, se cierra el ciclo de autores relevantes de tragedias representadas [9].

Es en cambio en la comedia, en el mundo del drama cómico, donde surge la producción literaria de más frescura, vivacidad y riqueza de estilo: la obra de Plauto [10-20], que goza de gran arraigo y proyección popular entre sus contemporáneos de los siglos III y II a. C. Sus adaptaciones latinas de la comedia de costumbres ateniense, la Comedia Nueva, son fruto de una combinación de elementos adoptados de los modelos griegos y una serie de modificaciones e innovaciones propias, que apuntamos en la Introducción a Plauto, tanto desde el punto de vista de la estructura de la

comedia como por la relevancia concedida a la música, la inserción de motivos romanos y la acentuación de los recursos cómicos. En cambio, Terencio [21-24], con una formación más amplia y conectado con ambientes culturales más helenizados, como el círculo de los Escipiones, sigue más de cerca a sus modelos, sobre todo a Menandro, recobra la elegancia y refinamiento de los mismos, pero a cambio pierde buena parte del dinamismo, la vivacidad y la animación plautinos. Curiosamente, el mayor éxito de estas comedias coincide con montajes realizados en escenarios provisionales, con gradas de madera. Los primeros teatros estables, de mediados del siglo I a. C., fueron ocupados por otra clase de representaciones escénicas, juegos y espectáculos, e incluso obras dramáticas del siglo siguiente, aunque las tragedias de Séneca [207-210], que probablemente no fueron concebidas para ser representadas, es muy dudoso que llegaran a ponerse en escena.

## 2.2. La sátira

Pero la creación más puramente romana de esta época y probablemente de toda la literatura latina, como reclamaba Quintiliano, es la sátira, una composición originalmente híbrida, que combina la crítica, la moralización y el humor, y que admite gran variabilidad formal y temática e incluso la combinación de verso y prosa. La primitiva *satura*, «mezcla», se hace remontar a Ennio, pero sus composiciones, al parecer, carecían de las invectivas y los ataques personales, tan característicos de las sátiras de Lucilio [25-28], artífice de la aparición de la sátira como un género bien definido formalmente y con conciencia de tal, aunque eminentemente conectado con formas de literatura popular como la diatriba, o incluso con el teatro, al admitir en su seno ele-